



Décadrages

Cinéma, à travers champs

8-9 | 2006

Le monde de *Star Wars*

Festival International du Film de Fribourg 2006

Entretien avec Christian Lelong - Une pratique humaniste de la justice au Niger

Alexandra Walther



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/297>

DOI : 10.4000/decadrages.297

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2006

Pagination : 149-154

ISBN : 978-2-9700582-4-3

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Alexandra Walther, « Festival International du Film de Fribourg 2006 », *Décadrages* [En ligne], 8-9 | 2006, mis en ligne le 04 février 2014, consulté le 28 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/297> ; DOI : 10.4000/decadrages.297

FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM

DE FRIBOURG 2006

Entretien avec Christian Lelong

Une pratique humaniste de la justice au Niger

par Alexandra Walther

Agadez, 130 000 habitants, la plus importante ville Touareg du Niger. Dans un espace confiné, assis sur une natte, le Cadi tient son tribunal pour les habitants de la région. Il tente d'atténuer les conflits, cherchant avec chacune des parties un compromis qui apaise les brouilles de voisinage, les conflits de travail, les querelles de couple. Cette justice tout en douceur ne sépare les gens qu'en dernier ressort.

Justice à Agadez est un film sur la justice, en sept «histoires», que j'ai découvert au Festival international du film de Fribourg 2006 (FIFF), en première suisse, dans la sélection officielle de la compétition documentaire. Son réalisateur, Christian Lelong, a suivi une formation en ethnologie et cinéma. Il est producteur et directeur de formation dans le cadre de la société Cinédoc Films, fondée en 1992 à Annecy. Depuis 2001, Cinédoc a reçu du Centre national de la cinématographie (CNC) et de la direction régionale des affaires culturelles de Rhône-Alpes (DRAC) la mission d'accueillir et d'animer un Pôle régional d'éducation et de formation artistique au cinéma et à l'audiovisuel.

Le Cadi d'Agadez, au Niger, est une sorte de juge de paix traditionnel, nommé à vie par le Sultan. Sa pratique de la justice des mœurs se base sur le Coran et exprime la tolérance et une connaissance malicieuse de l'être humain. Quelles sont les motivations qui vous ont poussé à présenter cette justice humaniste qu'incarne le Cadi ?

J'ai rapidement eu envie de faire ce film autour de trois idées de base. La première – elle est dans votre ques-

tion – c'est de montrer une autre facette de la Charia telle qu'elle semble connue en Occident. La Charia est jugée comme une pratique violente et même brutale de la religion musulmane, alors que ce Cadi à Agadez en a l'interprétation la plus humaniste possible. Et donc, je trouve intéressant d'avoir le contre-pied de ce que les médias occidentaux nous présentent de la Charia.



Le deuxième aspect, c'est de montrer l'universalité des problématiques humaines. Les mêmes rapports conjugaux, conflictuels, difficiles existent qu'on soit africain ou occidental. Dans *Justice à Agadez* se trouve tout un éventail de problématiques qui sont vraiment universelles. Mon travail cinématographique est basé là-dessus.

Et puis, troisième aspect, nous avons beaucoup à apprendre de cette pratique, nous autres Occidentaux civilisés et développés, dans des pays qui connaissent toutes les peines du monde à arrêter la violence urbaine, la délinquance et les conflits de voisinage ainsi qu'à développer, pour faire face à toutes ces problématiques sociales, des institutions ou des mécanismes judiciaires. Je pense que le Cadi est une réponse et j'avais envie de montrer cette justice de proximité comme exemplaire.

Dites-nous en quoi cette justice est édifiante ?

C'est une justice exemplaire parce qu'elle fonctionne de manière efficace pour des problèmes simples du quotidien. Je pense que le fait que ce juge habite dans la cité où il pratique sa justice engendre une parfaite connaissance des gens, de leurs coutumes, de ce qui se fait ou ne se fait pas. Il possède donc une parfaite

compréhension des pratiques sociales, mais également une connaissance intime de ses plaignants.

Autre point, dans sa justice, il est toujours en recherche d'un compromis, c'est-à-dire qu'il fait en sorte que personne ne sorte humilié de chez lui. Son rôle n'est pas de condamner, mais d'essayer de raccommoder le lien social. Cette justice favorise le compromis, réconcilie les gens et mène à la cohabitation. Elle ne rompt pas le lien, elle le retisse.

En Occident, nous sommes plutôt dans une justice punitive qui reste de l'ordre de l'institutionnel. Les problèmes sont de même nature, par contre les solutions sont différentes.

Le film donne l'impression d'une personnalité très posée qui semble incarner un rôle qui lui sied parfaitement et qui lui semble attribué depuis la nuit des temps. Cependant, le Cadi a été projectionniste ! Il est donc lié au cinéma... Est-il « bon comédien » ?

Il faut que le spectateur ait conscience qu'une caméra transparente n'existe pas. Donc le fait de mettre une caméra change les choses, c'est évident. Après, pour dépasser cette partialité, il faut au contraire l'affirmer et rentrer dans une relation où il devient possible de parler du Cadi comédien. Il est même possible alors de dire qu'il joue parfaitement son propre rôle. Mais le juge se trouve de toute façon, de par sa fonction, en représentation. Il ne faut pas se leurrer : le Cadi est devant une caméra et il en a parfaitement conscience, mais cela ne retire rien à la qualité de ce qui se passe devant cette caméra. La réalité est toujours ce que l'on veut bien en dire, donc le cinéma est un moyen de dire une certaine vérité. Il faut être honnête sur cette prise de position. En fait, c'est toujours le regard qui se trouve au centre de la question : je regarde le Cadi, le Cadi, sachant que je le regarde, joue une comédie. Rien que de poser la caméra, c'est déjà une prise de position, et il y a d'ailleurs toujours un clin d'œil dans mes documentaires, où le spectateur peut voir la mise en scène.

Comment avez-vous financé votre film ?

Ce fut difficile. Le premier tournage s'est fait sans financement, lors de la réalisation d'*Agadez Nomade FM* en décembre 2002, où à peu près trois affaires sur sept ont été filmées. Ensuite, j'ai demandé l'aide de Marie-Pierre Duhamel, une grande dame du documentaire, qui avait beaucoup aimé et qui m'a aidé à écrire pour formaliser un dossier. Après, j'ai eu des aides assez facilement du CNC, de la Région Rhône-Alpes et puis de la chaîne Planète, qui est entrée en préachat.

Vous disiez que Justice à Agadez a eu beaucoup de succès dans les festivals. En ce qui concerne le FIFF, est-ce que vous avez une idée des critères de sélection ?

J'ai rencontré le délégué général du FIFF qui m'a dit avoir le sentiment que c'était un film africain. Cela m'a fait extrêmement plaisir.

Qu'entendait-il par « un film africain » ?

Parce que se pose toujours la question – que je ne trouve pas juste – du regard extérieur, de dire « c'est un film occidental sur l'Afrique, donc portant un regard occidental ». Je pense qu'être cinéaste ce n'est pas uniquement filmer les gens chez soi. Je revendique de pouvoir filmer des Africains.

Le délégué du FIFF m'avait posé un peu la même question que vous sur le côté comédien du Cadi. Et j'ai répondu qu'il était possible de dire que le Cadi avait fait la moitié du film et que l'autre moitié, c'était moi. Justement, c'est dans ce rapport que les choses existent. Alors, il m'a dit : « Donc j'ai bien fait de le mettre dans la programmation, c'est quand même un film africain ».

Comment tourne-t-on un film pareil, où la parole joue un si grand rôle dans la compréhension des situations, sans connaissance directe de la langue ?

Où se place le traducteur simultané ? Comment s'organise la relation « réalisateur-opérateur-traducteur-acteurs de la scène » ?

Sept semaines de tournage dans une pièce à peu près carrée. Moi, j'étais à l'une des deux caméras et je filmais le Cadi, et l'opérateur avait un écran de contrôle, donc un retour de ma caméra. Lui filmait plutôt les plaignants. Au plafond, il y avait un micro stéréo fixe et deux rampes de fluo-cinéma. Tout ce matériel est visible dans la scène des sorcières. Il s'agit d'un clin d'œil au studio de cinéma.

L'ingénieur-son était dehors, devant l'entrée de la pièce. A l'autre bout du bâtiment, il y avait un traducteur qui nous renvoyait la traduction par une liaison sans fil. Moi j'essayais de comprendre le traducteur avec le décalage imposé. L'opérateur coordonnait les images, moi j'avais la traduction. Tout cela devient complexe, parce que des dialectes intervenaient. Je donnais des consignes par rapport à ce que je comprenais de l'histoire, ce qui très modestement engendrait des surprises. Heureusement, les sentiments s'expriment sur les visages : pas besoin de comprendre immédiatement les histoires dans les détails. L'équipe a beaucoup travaillé sur les plans d'écoute, la réception des paroles du Cadi par ses plaignants par exemple. Et donc, au montage nous nous sommes donné cette rigueur de raccourcir : oui, on coupe, mais la chronologie, au sein des séquences, dans chacune des affaires, a été respectée. Le montage en champ/contre-champ est filmé en temps réel.

Dans l'histoire du trésor du vieux Kinna, vous filmez en gros plan, les pieds nus de Kinna qui va et vient avec une insistance agacée. Cette métonymie, par l'image, exprime le désappointement du vieux qui s'obstine à revendiquer son dû (un chameau). Un tel plan ne demande-t-il pas une mise en scène élaborée avant le tournage ? Or vous n'opérez pas de cette manière...

C'est la magie du cinéma : quand vous vous posez les bonnes questions, vous avez de bons résultats. Nous, nous voulions filmer les entrées et sorties des gens, mais impossible de panoter avec la caméra, car ça nous aurait amenés à filmer l'autre caméra. Florian Bouchet, l'opérateur de prise de vues, a eu l'idée de

filmer les pieds des personnages. Il ne s'agit pas de hasard : les entrées et sorties des gens n'étaient pas anodines. Elles avaient du sens. Ce vieux rentre et sort parce qu'il n'a pas son dû, donc il ramène le papier du jugement. Il est touareg, donc venant d'une tradition orale. Le papier ne représente rien pour lui. Le Cadi va finalement lui-même lui acheter son chameau. Sans ça, le vieux Kinna se serait obstiné encore longtemps.

Dans «Les sorcières», des gens sont partout, obstruant votre source de lumière naturelle, parlant tous en même temps, au point que le spectateur se perd dans cette foule bigarrée. Vous semblez avoir été dépassé par l'agitation. Comment vous y preniez-vous pour réagir au hasard ?

Trop de monde, les deux caméras étouffées. Que faire ? Ce que nous pouvions. C'était improvisé et cela montrait les limites de notre dispositif. Notre mise en scène a dérapé et c'est cette scène qui en est née. Le spectateur peut donc voir l'éclairage, le micro et que nous sommes dans du cinéma, même si nous sommes dans du documentaire.

Dans votre présentation de Justice à Agadez au FIFF, vous expliquiez que «le fait même de mettre une caméra-là transforme la réalité». Comment vous y êtes-vous pris avec le Cadi et les habitants d'Agadez ? L'implication de chacun a-t-elle fait l'objet d'un arrangement ? Les protagonistes ont-ils reçu des instructions (à propos du regard-caméra par exemple) ?

J'ai expliqué au Cadi mes intentions. Nous avions un contrat moral. Je lui ai donc exposé mes trois motivations de base. Il sait qu'en Europe, il est question de fondamentalisme. Or il demeure fondamentalement révolté par la violence et il luttera toute sa vie contre elle. Pour cette raison, il voulait absolument que sa pratique soit filmée. Peut-être a-t-il forcé le trait dans son désir de bien faire.

Au début, il avait mal compris ce que cela signifiait, pour nous, de faire un documentaire. La première fois que j'ai filmé, il avait fait venir des gens

pour qu'ils fassent les figurants. Par exemple, une femme et sa propre fille, et il avait commencé à expliquer : «Là, vous avez une femme qui a été abandonnée par son mari et qui vit avec sa fille»... Il avait mis en scène son petit théâtre. Je lui ai dit que ce n'était pas ce que nous voulions.

Aux habitants d'Agadez, nous n'avons donné aucune consigne, pas même celle du regard-caméra. Tout le monde a fini par être au courant de notre présence et donc s'ils venaient, c'est qu'ils acceptaient d'être filmés. Une fois le film fini, je l'ai montré au Cadi. Un ami intellectuel d'Agadez m'a conseillé de ne pas projeter *Justice à Agadez* dans la ville, pour éviter que des gens utilisent son contenu contre ses protagonistes. Je le montrerai individuellement, à chacun, lors d'un prochain voyage.

Sept histoires sélectionnées. Comment les avez-vous choisies ? Sur quels critères ?

J'ai évincé toutes les histoires trop complexes comme les conflits d'héritage, de partage de chameaux. J'ai choisi des histoires à forte tendance universelle et qui donnent un panorama des problématiques relationnelles : la violence conjugale, le mariage précoce, la relation employeur-employé, la sorcellerie, enfin, les rapports de voisinage.

J'avais besoin d'histoires où les protagonistes s'exprimaient clairement. Les histoires gardées ont une structure dramaturgique forte, car il fallait que les spectateurs soient tenus et rentrent vite dans une problématique concrète et qui les touche. Les plans neutres entre les scènes sont comme des respirations qui amènent le carton suivant. Nous nous rapprochons ainsi des règles de la tragédie, c'est-à-dire que l'unité de temps et de lieu est respectée, ainsi que la règle du temps réel.

Quelles sont les histoires que vous avez dû abandonner et pour quel(s) motif(s) ?

C'était un divorce. Une femme est venue avec son mari. Elle avait attaché son foulard pour cacher ses

cheveux, ce qui n'est pas la règle à Agadez. Le Cadi lui a dit : « Pas de ça chez moi. Tu retires ton foulard. Chez moi, on est ouvert, on n'est pas intégriste ». Il avait dû entendre à la radio que chez nous, on refusait le foulard, du coup, je n'ai pas mis cette histoire, car il avait trop forcé le trait.

Par le titre, « Un heureux dénouement », vous annoncez d'emblée la fin heureuse de la dernière histoire, où un couple emménage à nouveau sous le même toit, ainsi que celle de votre documentaire. Est-ce un clin d'œil au mot FIN d'un film de fiction ?

Oui, tout à fait. Finalement, tout finit bien, un peu comme le baiser final dans les films américains.

Justice à Agadez commence par un travelling en voiture sur une rue marchande, tandis que la voix off met en situation – ce qui est un procédé très classique – puis suit une construction ordonnée en sept histoires présentées par un intertitre. En comparant Justice à Agadez avec Agadez Nomade FM, votre dernier documentaire est formellement beaucoup plus consensuel qu'Agadez Nomade FM où le spectateur assiste à des scènes, sortes de tranches de vie disjointes, mises bout à bout et où le spectateur peine à se retrouver. Vous disiez d'ailleurs vous-même, presque comme avec regret, que Justice à Agadez était « trop consensuel ». Expliquez-moi...

Justice à Agadez est facile à digérer, car tributaire de la parole, des dialogues, alors que pour *Agadez Nomade FM*, le spectateur doit faire son propre chemin, le film le guidant simplement sur un itinéraire de questions. Dans *Agadez Nomade FM*, l'intention était de montrer comment des gens se questionnent sur leur devenir. Le personnage du film se trouve être la construction de la cité et cette cité se bâtit au travers de personnages et de thèmes. Je n'ai fait presque que des plans larges où le spectateur cherche dans l'image. Le film a toujours partagé le jury des festivals (une trentaine, dont l'ouverture du festival de Berlin). *Justice à Agadez*, lui, a gagné un prix au festival français « Traces de vies »¹.

Dans *Agadez Nomade FM* sont traitées des notions telles que le progrès. Moi, je ne sais comment me positionner par rapport au progrès. L'équipe pensait découvrir dans les écoles coraniques pour femmes une modernité et chacun s'est aperçu que c'était une modernité, mais dans un sens très archaïque, c'est-à-dire que c'était le retour à un progressisme rétrograde qui autorisait le mariage précoce.

Finalement, on voit dans Agadez Nomade FM que la majorité des femmes encouragent le mariage précoce du fait que cela canalise les jeunes femmes. C'est l'idée ?

Vu que c'était une école avec une femme qui enseignait, chacun a pensé : « Quel progrès quand même ! C'est une ouverture géniale, ça n'existait pas avant. » L'équipe a été sidérée de voir que c'était des femmes complètement soumises à l'intégrisme, qui avaient repris à leur compte le mariage précoce en disant que c'était la pratique traditionnelle. Moi, le progrès m'interpelle : dans ce cas précis, la modernité aujourd'hui, c'est le mariage précoce !

Quels sont les pièges, selon vous, qui mènent à l'exotisme facile ou au sensationnel et qui seraient à éviter absolument quand on fait du documentaire ?

L'exotisme, étymologiquement, signifie l'attraction pour l'extérieur. La curiosité, par exemple, se définit par la recherche de l'exotisme. La curiosité est donc saine. Par contre, pour sortir de l'exotisme au cinéma – et c'est une nécessité – il faut connaître et comprendre par le travail et la connaissance. « Connaître » signifie passer du temps, approcher les gens, s'intéresser, écouter, comme le pratique le Cadi. Il n'a absolument pas une approche exotique.

Pour moi, l'exotisme c'est de ne pas creuser suffisamment, de rester dans la superficialité, parce qu'il y a attraction pour la beauté. En général, avec l'exotisme vient la fascination. Elle est dangereuse au cinéma, parce que si le metteur en scène éprouve

¹ Grand Prix du festival Traces de vies, Clermont-Ferrand et Vic-le-Comte, 2005.

de la fascination pour son objet, il se place dans la soumission, c'est-à-dire que le film devient le média de quelque chose qu'on veut absolument transmettre comme fascinant. Le film n'amène donc pas une réflexion, un partage. Il faut donc dépasser l'exotisme par le travail.

Est-ce que vous cherchez dans vos documentaires à éviter le sensationnel ?

Le sensationnel, toujours dans le sens étymologique, veut dire créer des sensations, des émotions. Et ce qui porte le film, c'est quand même la sensation. Je pense que l'art du cinéma est de transmettre des sensations et des émotions principalement, avant de transmettre du sens. Donc le sensationnel dans le sens de chercher la sensation, oui, mais dans le sens journalistique du terme, non, car c'est synonyme d'exotisme, d'émotion facile.

Vous possédez une maison de production : quel genre de films acceptez-vous de produire ? Sur la base de quels critères ?

Mes critères ? La personnalité du regard du réalisateur et l'originalité de son point de vue. Et puis partager un désir de film. Quand je lis un scénario et que j'ai envie de voir le film, ça me donne envie de le produire. Parce que si je ne le produis pas, peut-être qu'il ne se fera pas. J'essaie de produire des jeunes réalisateurs.

Le meilleur critère est qu'un réalisateur arrive à faire partager son désir de film. Si ce désir passe du réalisateur à vous, ça veut dire que vous aussi vous allez pouvoir faire passer ce désir et trouver des moyens de production.

Pour conclure, acceptez-vous de me parler de votre projet le plus récent ?

Je vous donne déjà le titre : *Amour, sexe et mobylette*. Il s'agit d'un documentaire « très mis en scène ». C'est un film sur la relation amoureuse au Burkina Faso, dans la ville de Koupela. La caméra suit quatre « personnages » : un photographe qui vient à Koupela faire des

photos de couple, qui va circuler dans la ville, rencontrer des gens qui vont lui raconter leur histoire, puis il va les photographier ; il y a aussi une association de prévention contre le sida qui organise des soirées de sensibilisation et des débats, qui fait des micro-trottoirs dans les villes sur les pratiques sexuelles des gens ; puis une radio qui organise un concours autour de la St-Valentin, évidemment ; enfin un travailleur social qui s'occupe d'assister des jeunes femmes qui viennent de plus en plus dans un hôtel de passe. Ces quatre « personnages » fonctionnent comme des passeurs, des guides qui vont nous faire circuler dans la ville, qui vont se croiser, qui vont rencontrer des histoires d'amour et nous les raconter.



***Justice à Agadez*, 78 minutes (France, 2004)**

Auteur : Christian Lelong

Coauteur : Marie-Pierre Duhamel-Müller

Réalisateur : Christian Lelong

Son : Fanny Lelong, Pierre Mortimore

Montage : François Sculier

Support : DVCam

Coproduction : cinédoc Films / TV8 Mt Blanc

Avec le soutien de : Centre National de la cinématographie, Région Rhône-Alpes, PROCIREP, Planète câble